

# Les Cahiers Anne Hébert

---

**Titre:** Dans l'intimité de l'écriture

**Auteur(s):** Louise Dupré, Université du Québec à Montréal

**Revue:** Cahiers Anne Hébert, numéro 16

**Pages:** 16 - 29

**ISSN:** 2292-8235

**Directrices:** Patricia Godbout et Nathalie Watteyne, Université de Sherbrooke

**URI:** <http://hdl.handle.net/11143/16172>

**DOI:** <https://doi.org/10.17118/11143/16172>

# Dans l'intimité de l'écriture

*LOUISE DUPRÉ*

*UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL*

**Résumé :** La décision de léguer ses archives à une institution provoque un questionnement chez le ou la donataire : la préparation du matériel éclaire nécessairement sa façon de travailler. Voilà ce qu'aborde Louise Dupré dans cet article où elle fait une réflexion sur son processus d'écriture en constatant la différence entre ses avant-textes poétiques et romanesques. Mais classer des manuscrits implique aussi de faciliter la recherche et, par conséquent, de rendre les documents lisibles pour l'autre, ce qui entraîne des choix. Il s'établit alors un dialogue silencieux avec ceux et celles qui les consulteront.

**Mots-clés :** Archives, Avant-textes, Création, Écriture, Manuscrits.

## Peut-être

Louise Dupré

Pour N.

Elle vivrait. Elle vivrait, nous en avions décidé ainsi. Parce que nous ne pouvions pas imaginer le pire. On ne meurt pas à trente-trois ans. Nous l'avions vue, quelques semaines plus tôt, lors d'une fête de famille, le sourire franc, les cheveux dorés qu'elle avait laissé tomber sur les épaules, la jolie robe qu'elle étrennait ce soir-là, dessinée par un jeune couturier, elle était fière de la porter, elle qu'on voyait habituellement en jeans et en t-shirt. Je m'étais dit, Quelque chose de profond vient de changer dans sa vie. C'était sans doute dû à cet appartement qu'elle venait de louer dans une coopérative, elle l'avait repeint, elle avait acheté un nouveau futon, elle se sentait vraiment chez elle, pour la première fois. Et elle venait d'adopter un chat.

Alors que nous étions tous installés à table dans le gazon autour de la piscine. Ce soir-là de juillet, nous ne savions pas que nous la voyions pour la dernière fois. Curieusement, j'avais dit à mon compagnon, en préparant le repas, *Il faut que ce soit une belle fête. L'an prochain, sans doute que tout le monde ne sera pas.* Je pensais à cet oncle, très malade, qui pourtant avait l'air réjoui ce soir-là. C'était bien ma façon d'envisager les choses que de prévoir ce qui n'arriverait pas, me suis-je dit en le voyant porter un verre de vin à ses lèvres. Il allait bien, tout le monde autour de la table semblait bien, même la matriarche qui s'était résolument engagée

l'année précédente dans sa neuvième décennie. Je m'en faisais pour rien, évidemment. Mais j'avais pris l'habitude de la mort, ces dernières années, tant d'amis de mon âge s'étaient éteints que je n'avais plus assez de doigts pour les compter. J'étais entrée dans un âge où, si l'on ne pense pas à la mort, c'est elle qui se rappelle à nous. Elle se rapproche, elle nous encercle, elle devient de plus en plus menaçante. Combien de personnes, autour de moi, avaient arrêté de fumer récemment ou de prendre de l'alcool ? Combien d'amis s'étaient mis à fréquenter le cabinet de médecin comme ils allaient autrefois au théâtre ?

Ce soir-là de juillet, dans le soleil du crépuscule, les jeunes autour de la table étaient beaux, sereins, joyeux malgré une gravité que nous n'avions pas à leur âge. Ils pleuraient encore une amie, décédée d'une leucémie en février, à l'âge de vingt-cinq ans. La mort avançait vers eux comme vers nous, c'était de plus en plus fréquent maintenant. Le mot *cancer* était dans toutes les bouches, il frappait tout le monde aujourd'hui, même de jeunes enfants. C'était une maladie sournoise, perverse, qui faisait son chemin dans les cellules sans qu'on s'en rende compte. Et on ne comprenait pas pourquoi certains se rétablissaient et d'autres en mouraient en quelques semaines, malgré les traitements de plus en plus sophistiqués. Un jour peut-être, ce serait une maladie du passé, comme la tuberculose. On en guérirait.

Je ne me souviens pas de l'avoir entendue tousser ce soir-là de juillet, assise près des roses trémières, dans sa jolie robe. C'est en tout ce qu'on m'a annoncé qu'elle avait consulté le médecin, elle

**Figure 1** : Pages dactylographiées et annotées de la nouvelle « Peut-être », dossier « Nouvelles parues en revues mais non encore en recueils », Fonds Louise Dupré (P78), Université de Sherbrooke.

**Crédit photo** : Philippe Ménard, 2019.

1.

Faire don de ses archives s'avère une décision importante, qui entraîne des émotions contradictoires. Je me suis d'abord sentie rassurée, comme si je confiais mes biens les plus précieux à des personnes aimantes, disposées à s'en occuper avec soin. Mais j'ai vite ressenti une certaine inquiétude : les chercheurs et chercheuses pourraient entrer dans l'intimité de mon processus créateur, connaître ma façon de travailler, voir mes hésitations, mes fautes d'orthographe ou de grammaire, les taches de café et les empreintes des pattes du chat qui, en revenant d'une balade, saute inmanquablement sur une feuille du manuscrit déposé à côté de moi. On pourrait voir que mes textes étaient nés péniblement, dans le doute et les essais successifs. Orgueil personnel ou peur de n'être plus aimée? Ressurgissait le désir de perfection de la petite fille sage...

Dans le passé, j'ai eu beau m'intéresser de près à la génétique littéraire, avoir publié un article sur les différents états de la nouvelle « La folle d'Elvis » d'André Major dans la revue *Voix et Images* (Dupré, 1993), le sentiment de me mettre à nu n'en est pas moindre pour autant. La professeure en moi pourrait répondre qu'il faut faire la différence entre l'écrivain et son texte mais, lors de l'écriture, l'auteur est omniprésent, les manuscrits en témoignent à chacune des phrases. D'ailleurs, ma propre calligraphie ne montre-t-elle pas les modifications que j'ai faites au fur et à mesure de mon travail? « La mort de l'auteur », selon la célèbre formule de Roland Barthes (Barthes, 1984), n'existe que pour le lecteur, non pour l'écrivain.

En effet, en analysant les différentes interventions de l'auteur, les études génétiques nous poussent à questionner le texte comme objet clos, elles le rattachent de nouveau au *je* qui l'écrit. Car c'est moi qui ai fait biffures, ratures et ajouts, c'est bien moi... Accepter que d'autres personnes se penchent sur le travail accompli appelle donc de l'humilité. L'image romantique de l'artiste qui a produit son texte sous l'effet de l'inspiration est définitivement remplacée par celle de la tâcheronne qui a peiné, jour après jour, à trouver les mots qui convenaient, à ajouter des paragraphes aux paragraphes, à laisser se mettre en place une architecture efficace.

Mais se pencher sur ses manuscrits apporte aussi de grands plaisirs. Des moments que j'avais complètement oubliés me sont revenus à la mémoire. Ainsi, en revoyant les manuscrits de *Plus haut que les flammes* (Dupré, 2010), j'ai découvert un texte poétique en vers de huit ou neuf pages dont je n'avais gardé aucun souvenir. Pourquoi se trouvait-il là, précisément? J'ai mis un certain temps à comprendre qu'il s'agissait

du début du livre, que j'avais ensuite décidé de supprimer. Ces pages manquent de profondeur : je me réchauffe, je fais mes gammes avant d'entrer dans le vif du sujet. Comme si quelque chose en moi refusait de se dire. Puis, à un certain moment, la barrière de l'autocensure saute, j'écris sur ma visite aux camps d'extermination d'Auschwitz et de Birkenau, j'accepte de plonger dans la douleur. Sur la page, on peut voir un grand trait. En me relisant, j'avais compris que je devais sacrifier ce début.

Quand on a dépassé le stade où l'on se sent humilié, revoir ses manuscrits a quelque chose d'émouvant, d'agréable même. Comme lorsqu'on regarde un album de photos où l'on se redécouvre à l'âge de dix, de vingt ou de trente ans, en se rappelant dans quelles circonstances un portrait a été pris. En feuilletant mes manuscrits, je revois ma façon de travailler au fil des ans, le lieu où j'étais, les livres que je lisais, parfois un événement de la journée. Car je trouve des citations d'auteurs, des noms ou des numéros de téléphone, des numéros de locaux de l'UQAM – on avait dû me téléphoner durant mes heures d'écriture pour me convoquer à une réunion –, des rendez-vous avec des étudiants ou étudiantes.

Mes manuscrits appartenaient au domaine de l'écriture privée : ils me servaient d'aide-mémoire. Pourquoi les aurais-je soignés puisque je serais toujours la seule à lire les notations sur mes avant-textes? Même si je faisais partie d'un groupe de recherche sur la génétique littéraire, je ne pensais pas à la possibilité de donner un jour mes archives à une institution. Je me définissais comme une universitaire. Me dire écrivaine m'aurait alors semblé une imposture.

## 2.

Entre les manuscrits de mes recueils de poésie et ceux de mes nouvelles ou de mes romans, on peut remarquer une différence. Les premiers sont souvent de véritables fouillis, alors que les seconds présentent, dès le point de départ, une clarté indéniable. Préparer le manuscrit de *Tout près* (Dupré, 1998) a été un travail titanesque. Je savais que je devais le faire moi-même parce qu'un chercheur y aurait mis un temps fou, si jamais il y était parvenu... Chaque poème avait souvent plus d'une dizaine d'états, partant de simples mots ou citations glanés au fil de mes lectures à des brouillons définitifs, sur lesquels j'avais apposé la mention « OK ». Je me suis d'abord occupée de chacun des poèmes en rangeant les brouillons par ordre chronologique. Cette opération complétée, je les ai disposés selon le moment où ils avaient été composés. Puis, me référant ensuite au recueil publié, j'ai classé les poèmes les uns par rapport aux autres, par parties.

Quand j'avais écrit les poèmes des deux premières parties en prose – « Au centre du visage » et « Le jour dans son éternité » –, je ne voyais pas clairement le recueil qui deviendrait *Tout près*. Contrairement aux poèmes des deux dernières parties – « Les mains des gisants » et « Poème, liberté » –, je les avais rédigés en désordre. Je savais intuitivement qu'ils appartenaient à un même projet d'écriture, mais j'ignorais quels liens entretenaient les poèmes les uns avec les autres. Je ne les ai classés qu'à la toute fin, en préparant le manuscrit pour la publication. Je me souviens des poèmes alignés sur le tapis du salon, de mes tentatives d'ordonnancement, de mes découragements, puis de ma joie quand j'ai enfin réussi à trouver un ordre qui me satisfasse.

À l'époque où j'ai entrepris les deux dernières parties du recueil, le classement des deux premières parties n'avait pas encore été fait. Mais je pressentais que le fouillis de poèmes devant moi constituerait deux parties, deux parties de douze poèmes chacune. Le projet était donc bel et bien entamé. Les deux dernières parties ont été composées dans l'esprit d'un recueil en cours : ces deux suites séparées complèteraient les deux premières suites. Sauf à quelques exceptions près, les poèmes ont été écrits dans l'ordre où ils ont été publiés par la suite. Je n'ai donc pas eu à les classer *a posteriori*.

Quant aux poèmes en vers, ces « Fenêtres » servant de transitions entre les suites poétiques en prose, je ne me rappelle pas s'ils ont été écrits pendant les suites en prose ou après... Ce dont je me souviens cependant, c'est qu'ils ont été composés comme les poèmes des deux premières parties, sans que je ne me soucie de l'endroit où ils seraient placés, et j'ai dû trouver au moment de la publication une façon satisfaisante de les disposer. Encore là, au moment de préparer mes documents, j'ai travaillé avec le recueil en main...

Le retour sur le manuscrit m'a bien montré que la forme ne s'est mise en place que petit à petit, pendant le processus créateur, dans la réflexion qui a eu lieu lors des campagnes d'écriture successives. Ces hésitations, ces choix ne sont plus perceptibles à la suite du classement que j'ai fait des différents états du texte. Je trouve dommage que les chercheurs ne puissent s'en rendre compte quand ils consulteront les archives, mais il m'a fallu choisir entre le respect du processus créateur et la fonctionnalité des archives, leur lisibilité. J'ai compris que préparer des archives afin de les léguer nous oblige à prendre des décisions et à accepter que la présentation ne soit pas idéale.

Les difficultés que j'ai éprouvées pour *Tout près*, je les ai également rencontrées dix ans plus tard, en 2007, quand j'ai décidé de rassembler des nouvelles qui avaient été éditées dans des revues ou des publications collectives pour en faire le livre que j'ai intitulé *L'été funambule* (Dupré, 2008). Car, on le sait, qu'il s'agisse d'un recueil de poésie ou de nouvelles, les textes trouvent une signification les uns par rapport aux autres : l'ordre choisi a une importance prédominante. J'ai donc mis des jours et des jours à établir l'architecture du recueil. Mais, à la différence de *Tout près*, j'ai conservé sur papier mes plans successifs : les chercheurs pourront donc retrouver les différentes étapes de mon cheminement. C'est pour moi une petite consolation.

### 3.

Je commence souvent une séance d'écriture poétique en lisant un texte d'un auteur que j'apprécie, et je note des mots, des phrases ou des vers. De ces « objets trouvés », il ne reste rien la plupart du temps dans la dernière version de mes poèmes. Il s'agit pour moi de déclencheurs, de mots qui servent à lever l'autocensure, parce qu'ils me permettent de faire des associations qui me conduisent vers des états psychologiques que je ne veux pas aborder. Ainsi, les vers d'Anne Hébert « Il y a certainement quelqu'un / Qui m'a tuée » (Hébert, 2013 : 265) me font sourire aujourd'hui. Transcrits sur un brouillon d'un poème de *Tout près* après une rupture, ils ont fait résonner en moi quelque chose que je n'aurais pas osé écrire de moi-même, quelque chose que je ne voulais pas admettre... Pudeur, peut-être, ou honte, comment savoir? Une fois les mots consignés sur ma feuille, je me suis demandé ce que cette citation disait de ce que je ressentais, si elle rendait bien mes affects. À partir de cette question, j'ai pu préciser ma pensée et écrire un poème qui témoigne de mes émotions. Le poème terminé, je n'ai pas ressenti le besoin de mettre en exergue les vers d'Anne Hébert : ils ne correspondaient plus vraiment à ce que j'avais vécu.

Les mots d'autres auteurs – poètes, romanciers ou essayistes – que je glane au fil de mes lectures favorisent chez moi des associations bénéfiques : ils me permettent de contourner le refoulement et d'avoir accès à des « [représentations mentales refoulées] de pulsions jugées dangereuses par le Moi », comme le souligne Didier Anzieu (Anzieu, 1981 : 108). Je peux alors passer outre à la culpabilité ou à la honte. Les lectures jouent peut-être ce rôle chez beaucoup d'écrivains. Dans la création comme dans la vie, c'est dans le dialogue que l'on parvient à avancer...

Ces considérations, je les fais comme poète qui se souvient de la femme qu'elle a été au moment d'écrire tel ou tel texte. Un chercheur ne se le permettrait pas. Il analyse les manuscrits devant lui sans essayer d'interpréter ce qui bouillonnait, avant le texte, dans la tête de l'écrivain. Car la génétique littéraire, telle que je la conçois, n'a pas pour objet d'entrer dans la vie de l'auteur, de se mettre à sa place, sauf si celui-ci fait des confidences à qui l'interroge.

4.

Mes manuscrits de romans ou de nouvelles sont trompeurs. On pourrait penser, à voir à quel point les états successifs en sont « ordonnés », que je sais où je vais quand je commence un projet. Pourtant, j'écris mes textes narratifs de la même manière que mes poèmes : en pratiquant une écriture processuelle. En ce qui concerne *La memoria* (Dupré, 1996), j'avais fait une première version, dans laquelle Emma retrouvait son mari Jérôme et sa sœur Noëlle à la fin du roman. Mais ce *happy ending* ne me satisfaisait pas : quelque chose en moi refusait le deuil, qui semblait pourtant primordial à l'économie du texte. Quand j'ai repris le manuscrit, à la faveur d'un congé sabbatique, j'avais accepté qu'Emma ne retrouve ni Jérôme ni Noëlle : le roman commençait sous le signe du deuil à faire, ce qui se ressent dès le début dans la voix narrative. Sans connaître les différents épisodes qui se constitueraient au fil de l'écriture – ce qui m'aurait profondément ennuyée –, j'avais du moins une idée de là où j'allais.

Pour ce qui est de *La Voie lactée* (Dupré, 2001), j'avais écrit une quarantaine de pages d'un manuscrit intitulé *Marées*, qui dorment dans une vieille disquette que j'espère être capable d'ouvrir un jour. Quand je suis revenue à l'écriture, j'ai recommencé depuis le début, sans relire *Marées* : j'avais trouvé la voix du texte, le roman était enclenché... Je ne savais pas où j'allais, mais le brouillon montre que je n'ai pas fait de changements majeurs pendant le processus d'écriture. Même constat pour les nouvelles : je tisse mon fil lentement afin d'éviter de défaire ensuite la toile que je fabrique.

Quand je commence mon récit, je tiens déjà certains éléments, même flous, même hésitants : l'esquisse d'un personnage, une situation de départ, une image, un contexte spatial ou temporel qui m'inspire. À la différence du poème, je ne pars pas de rien... J'écris lentement et j'arrête dès que survient un doute. Je préfère réfléchir plutôt que de me laisser entraîner sur une mauvaise voie, qui me forcerait à revenir en arrière et à biffer des chapitres entiers. Il m'est arrivé de supprimer une ou deux



pages, mais rarement davantage.

On sait à quel point il y a des décisions à prendre, surtout s'il s'agit d'un roman, à quel point on peut s'égarer, comme ont pu nous le montrer les essayistes Anton Ehrenzweig (Ehrenzweig, 1974) et Annie Dillard (Dillard, 1997). Pour moi, le gros du travail se fait dans la rêverie, alors que je m'adonne à des tâches quotidiennes : les courses, une promenade, une réunion. Ce que j'appelle écrire sans écrire est cette pratique consistant à me laisser imprégner par un projet et à prendre les décisions qui s'imposent sans tenir la plume. La structure du texte se met alors lentement en forme, les personnages trouvent peu à peu une consistance. Surgissent des épisodes imprévus, des lieux inattendus. De cela, hélas!, il reste peu de notations dans mes manuscrits. Cela ne signifie pas qu'écrire un récit nécessite moins de travail qu'un recueil de poésie : mes personnages m'accompagnent constamment, de sorte que, lorsque je reprends la plume, certaines décisions ont été prises. L'écriture de mes textes narratifs est moins spontanée que celle de ma poésie.

En fait, je prends peu de notes en marge de mon écriture. Je n'ai jamais tenu de carnet, je ne me lève pas la nuit pour consigner mes réflexions sur papier. J'ai le sentiment que, si je perds mon idée, c'est qu'elle ne valait pas la peine que je m'en souvienne. J'ai sans doute tort : la façon de travailler de nombreux écrivains ne l'indique-t-elle pas? Mais il me semble que ce qui est vraiment important pour un texte me reviendra au bon moment. Je crois au travail qui se fait dans l'immédiateté, dans le choc des idées et émotions qui trouvent spontanément des mots.

## 5.

Cette réflexion me fait prendre conscience du fait que, dans un projet poétique, j'écris aussi sans écrire, mais uniquement pour trouver les grandes articulations de l'ensemble, les agencements entre les parties : bref, pour que se constitue l'architecture du livre. Mais lorsque je travaille à un poème, j'essaie d'oublier ce que j'ai écrit dès la séance d'écriture terminée : je veux redécouvrir mon manuscrit lors de la séance suivante, continuer là où je l'avais laissé, même quand il s'agit de longs poèmes, comme dans *Plus haut que les flammes* (Dupré, 2010) et *La main hantée* (Dupré, 2016).

Il serait cependant naïf de penser qu'il n'y a pas de réflexion en dehors de mes heures de travail. Seulement, celle-ci se fait à mon insu. La poésie fonctionne par associations et il me semble important de ne pas entraver ce travail lié, comme on le sait, au processus primaire. Car l'écriture poétique naît de rencontres, de glissements, de chocs entre les mots, les images, les réseaux sémantiques, les sonorités ou les changements de rythme. C'est de ce brassage-là que surgit le sens...

Cela arrive aussi, parfois, dans la prose : une phrase qui survient et menace l'édifice que j'ai lentement mis en place. Je pèse le mot « menace ». Alors que, dans la poésie, je m'attends à ces secousses sismiques – je les souhaite même –, elles m'inquiètent dans mes textes narratifs ou essayistiques, car elles peuvent m'obliger à revoir tout mon trajet... J'arrête alors d'écrire. Je prends le temps de réfléchir et je ne reviens à mon texte qu'au moment où je sais si je conserverai la phrase ou la bifferai. Je l'ai dit : je préfère progresser lentement plutôt que de démolir ma construction. Cette « méthode » n'est pas visible dans mes écrits, à part un trait sur une phrase...

Ma façon de travailler fait en sorte que l'on doit suivre les différents états du texte pour savoir quand la structure finale se met en place. Dans le récit *L'album multicolore* (Dupré, 2014), par exemple, les premiers tapuscrits montrent que j'ai écrit à la suite les deux parties qui forment le récit, « Une odeur de chrysanthèmes » et « La grâce du jour ». Puis, constatant que je parlais de ma mère mais que je ne la montrais pas en action, j'ai voulu inclure de petites scènes présentant ma mère lors d'événements où on la voyait agir. J'ai donc écrit une série de courts tableaux, les « Instantanés », en me demandant où ils seraient insérés dans le livre. C'est après avoir terminé mon texte que j'ai décidé de le diviser en deux et de placer tous les instantanés ensemble au milieu. Pour s'en rendre compte, il faut donc dater les états du texte, car le tapuscrit ne témoigne d'aucune réflexion sur ce sujet : comme d'habitude, tout s'est passé dans ma tête.

À la réflexion, je constate que j'en demande beaucoup à ceux et celles qui désireront se pencher sur mes textes.

## 6.

Jusqu'à mon livre *L'album multicolore*, j'écrivais mes textes de fiction ou de poésie à la main, sur du papier quadrillé. Il m'était arrivé de produire à l'ordinateur des communications, des articles ou des textes de réflexion, peut-être aussi certaines nouvelles, mais il s'agissait alors d'exceptions. Et puis un matin, en ouvrant mon ordinateur, j'ai éprouvé le besoin de raconter la mort de ma mère. Et je me suis mise

à taper sur mon clavier, sans savoir que je commençais un livre. Et j'ai continué ainsi puisque c'était de cette façon que j'avais commencé. Le passage au clavier n'a donc pas été le fruit d'une décision mûrie. Il s'est produit. Sans doute parce que je n'avais pas l'impression d'entrer dans un projet qui serait publié.

Aujourd'hui encore, je me demande si cette façon d'écrire a modifié mon style. Mon écriture est-elle moins travaillée ou l'est-elle davantage? À l'ordinateur, les multiples changements qu'on peut apporter à une phrase peuvent nous conduire à la corriger infiniment, alors que, dans un manuscrit, le cadre de la page impose des limites, même en sachant qu'on peut les transgresser, par exemple en écrivant au verso de la feuille. J'ai beau faire des hypothèses, je suis trop collée à mes textes pour vraiment voir ce qu'il en est : ce sont les chercheurs qui pourront apporter une réponse...

Mais on rencontrera pourtant une difficulté non négligeable : un auteur ne peut imprimer la page sur laquelle il travaille à chaque modification qu'il fait. Il est impossible d'étudier les micro changements. Les chercheurs devront se contenter des états du texte que j'ai sauvegardés régulièrement en écrivant *L'album multicolore* et *La main hantée*. D'une version à l'autre, ils pourront suivre les changements structurels, et même certaines modifications de la phrase, mais jamais de façon aussi précise que dans un manuscrit. En ce sens, l'écriture à l'ordinateur est une perte pour la recherche sur l'écriture. Mais est-il possible de revenir en arrière ? Combien d'auteurs écrivent encore à la main?

## 7.

Le don de mes archives a inauguré non seulement une réflexion sur ma pratique, mais aussi sur la manière de faciliter la recherche. Ainsi, dans les différents états de *La main hantée*, j'ai incorporé des citations d'auteurs, tout comme des réflexions que je faisais au fil des pages. Puis, dans un roman que je suis en train d'écrire, j'ai raffiné mon système : j'ai gardé la dernière version de mon travail quotidien, version qui est datée. Ainsi, pour un chapitre, on aura trois, quatre ou cinq versions d'une même page. Cela ne procurera pas une vision qui montre tous les détails des changements présents dans un manuscrit, mais il sera à tout le moins possible de faire un portrait assez précis de l'évolution du texte.

Il n'en reste pas moins que mes questionnements demeurent. Récemment, j'ai voulu savoir si j'étais capable de revenir à l'écriture manuelle. Ainsi, dans un projet que j'ai réalisé pour une maison d'édition française, L'atelier des Noyers, intitulé *Carnet ocre* (Dupré, 2018), j'ai décidé d'écrire les vingt courts poèmes du recueil

dans un cahier. J'y suis arrivée, avec plaisir même, mais tout en étant tentée de continuer à l'ordinateur chaque fois que je tapais un texte. Je devais me faire violence pour revenir à mon cahier.

Comme pour la plupart des gens, l'ordinateur est devenu mon médium de prédilection : je prends de moins en moins le stylo, sauf quand j'y suis obligée. Et je n'ai plus à recopier par la suite les textes que j'écris. Je frémis quand je pense aux heures que m'a demandées la transcription de mes romans *La memoria* et *La Voie lactée*, heures que j'aurais pu consacrer à d'autres projets ou à la lecture de textes qui m'auraient ouvert des pistes de réflexion. Avec le peu de temps dont on dispose dans la vie actuelle, c'est un élément auquel on ne peut s'empêcher de penser.

Qui privilégier quand on écrit? Soi-même ou le chercheur? Est-il possible de penser à la fois à soi et à l'autre? Le fait de mettre en ordre mes archives a soulevé cette question à laquelle je n'ai pas de réponse pour l'instant. Chose sûre, me pencher sur mes avant-textes, les classer dans la perspective qu'ils seront scrutés un jour par d'autres personnes m'a permis de retourner à l'intimité de l'acte d'écrire, a favorisé une réflexion que je n'aurais peut-être pas faite autrement. Et, même si cette réflexion n'a pas modifié substantiellement ma façon d'écrire, elle m'a enrichie en me rendant plus consciente de ma façon de travailler. Ce n'est pas peu...

## BIBLIOGRAPHIE

- ANZIEU, Didier (1981), « Les cinq phases du travail créateur », dans *Le corps de l'œuvre*, Paris, Gallimard : 93-141.
- BARTHES, Roland (1984), « La mort de l'auteur », dans *Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil : 61-67.
- DILLARD, Annie (1996 [1989]), *En vivant, en écrivant*, trad. Brice Matthieussent, Paris, Christian Bourgois Éditeur, coll. « Bibliothèques 10/18 », n° 2897.
- DUPRÉ, Louise (1993), « Anatomie d'un personnage : la folle d'Elvis », *Voix et Images*, n° 54 : 553-563.
- DUPRÉ, Louise (1996), *La memoria*, Montréal, XYZ éditeur, coll. « Romanichels ». Réédité en format poche à Montréal, XYZ éditeur, coll. « Romanichels poche », 1997. Publié à Bruxelles (Belgique), La Renaissance du livre, 2002.
- DUPRÉ, Louise (1998), *Tout près*, Saint-Hippolyte, Éditions du Noroît.
- DUPRÉ, Louise (2001), *La Voie lactée*, Montréal, XYZ éditeur, coll. « Romanichels ». Réédité en format de poche à Montréal, Bibliothèque québécoise, 2010.
- DUPRÉ, Louise (2008), *L'été funambule : nouvelles*, Montréal, XYZ éditeur, coll. « Romanichels ».
- DUPRÉ, Louise (2010), *Plus haut que les flammes*, Montréal, Éditions du Noroît. Publié à Paris, Éditions Bruno Doucey, 2015.
- DUPRÉ, Louise (2014), *L'album multicolore*, Montréal, Hélioïtrope. Réédité en format de poche, 2016.
- DUPRÉ, Louise (2016), *La main hantée*, Montréal, Éditions du Noroît. Publié à Paris, Éditions Bruno Doucey, 2018.
- DUPRÉ, Louise (2018), *Carnet ocre*, Dijon (France), L'Atelier des Noyers.
- EHRENZWEIG, Anton (1974 [1967]), *L'ordre caché de l'art*, trad. Francine Lacoue-Labarthe et Claire Nancy, Paris, Gallimard, coll. « Tel », n° 62.
- HÉBERT, Anne (2013), « Il y a certainement quelqu'un », dans *Œuvres complètes d'Anne Hébert, volume I Poésie*, édition établie par Nathalie Watteyne, suivi de *Dialogue sur la traduction à propos du Tombeau des rois*, édition établie par Patricia Godbout, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, coll. « Bibliothèque du Nouveau Monde ».

Louise Dupré

Je ne me souviens plus de la couleur de ma robe. Mais l'habit de mon père était beige et brun, j'en suis sûre. C'était un cadeau d'une tante, qui finira plus tard comme vêtement d'une grosse poupée. Nous portons nos vêtements du dimanche, mon grand-père a une chemise blanche, sa gravate. Par contre, mon frère et moi n'avons pas nos bottines de semaine, peut-être parce que mon grand-père veut nous amener au parc. Ma mère ne veut pas avoir à froter nos bottines blanches, celle qu'elle nous met pour aller à la messe, avec <sup>me</sup> un grand-mère. Mon grand-père, lui, ne vient pas avec nous. Il dit qu'il va à la messe à l'église Saint-Patrick, l'église des Irlandais. <sup>En fait, il s'en va au Parc vers 10 heures</sup> Le dimanche, il fait sa promenade. Mon grand-père n'est pas croyant, il lit des livres à l'Index. Mais je ne le sais pas, je ne sais pas non plus qu'il quittera

La petite fille de la photo a un visage grave, pensif, sage ~~déjà~~. En feuilletant mon album, je n'ai retrouvé qu'une seule photo où je souris. Toute mon inquiétude d'adulte est déjà là, chez l'enfant, comme si je sentais ce qui se passera dans les années qui viendront : l'isolement à Drummondville, la

**Crédit photo :** Philippe Ménard, 2019.